

Jacques G. A. Bereaud

LA TRADUCTION EN FRANCE
À L'ÉPOQUE ROMANTIQUE

Abstract

During the romantic period, the English and American prose fiction read in France was mostly in the form of translations. It was precisely at that time that, in connection with a change in literary taste, the art of translation moved from a position of free rendering toward the modern requirement of fidelity to the foreign text. Yet, insofar as the translations remained significantly different from the original novels, they played a literary role that should not be overlooked. A study of the career of Auguste Jean Baptiste Defauconpret—the most prolific translator of the time and the one responsible for the widespread influence of Sir Walter Scott and James Fenimore Cooper in France—slows us a revolution in the handling of translation and also reveals that translations acted as a screen that modified the foreign influence, sometimes profoundly. This role was particularly important in the development of the French historical and maritime novels. (In French) (JGAB)

L'histoire littéraire a depuis longtemps souligné l'influence que la littérature de langue anglaise a exercée sur le développement du romantisme français. Il est cependant à craindre qu'une certaine confusion ne se soit introduite dans l'étude du problème, et en ait faussé les conclusions. La majorité des recherches comparatives partent en effet de considérations sur la source d'influence, Ossian, Scott ou Cooper par exemple, puis vérifient si les mêmes qualités se trouvent à l'autre extrémité de la chaîne, Chateaubriand, Hugo ou Balzac selon les cas. Les ouvrages de Louis Maigron (*Le Roman historique à l'époque romantique : Essai sur l'influence de Walter Scott*, Paris, 1898) ou de Reginald William Hartland (*Walter Scott et le roman "frénétique"*, Paris, 1928) sont typiques de ce genre de méthode. Ce n'est qu'à une époque relativement récente que l'on s'est avisé que l'influence étrangère pouvait fort bien ne pas être directe, mais qu'elle s'est souvent exercée par le canal d'une traduction. Déjà Eric Partridge pose la question (*The French Romantics' Knowledge of English Literature*, Paris, 1924) mais son enquête reste trop générale et extérieure au cheminement de l'influence chez tel ou tel écrivain de la

génération romantique.

Posé en ses termes les plus simples, le problème de la traduction est le suivant: si un auteur aborde une littérature étrangère en traduction et non dans le texte original, dans quelle mesure peut-on dire qu'il a été influencé par la littérature étrangère? Dès lors que la traduction s'écarte du modèle traduit, ne vient-elle pas s'interposer comme un masque, ou tout au moins un écran entre le lecteur français et le texte anglais? À ce degré de généralité, la question offre assez peu d'intérêt. On dira généralement que ce que l'on va emprunter à l'étranger (thèmes, situations, sensibilité et même certaines images) peut être traduit. On se contentera simplement de jeter un bref regard sur les traducteurs, et de les classer sommairement en "bons" ou "mauvais," "fidèles" ou "infidèles," selon qu'ils seront restés proches ou qu'ils se seront écartés du texte de départ. Dans la mesure où l'on ne parle que d'influences plus ou moins abstraites, capables d'être perçues par la raison ou les émotions (nous rangerions ici les thèmes et les situations dramatiques), ou susceptibles d'être reconnues par l'analyse intellectuelle ou rhétorique (ce que l'on classe d'habitude en "images" ou "sensibilité littéraire"), cette méthode d'analyse de l'influence en littérature est sans doute justifiée, et elle a porté ses fruits.

Les difficultés n'apparaissent vraiment que lorsqu'on se rapproche des textes, et qu'on aborde le problème de l'expression littéraire, celui du style. C'est dans ce domaine en effet que les traductions peuvent avoir les effets les plus néfastes. Aucune erreur n'est un détail sans importance: tout changement vient altérer le mode de présentation de l'auteur traduit, c'est-à-dire en fait son mode de perception du monde; et qui touche au style corrompt l'œuvre littéraire dans ce qu'elle a de plus intime et de plus important. Une traduction pourra donc satisfaire aux exigences habituelles de fidélité, et être par là un véhicule satisfaisant pour la transmission d'une pensée étrangère, mais dans la mesure où elle change le style, elle devient à son tour un objet (et non plus un outil), une source d'influence (et non plus un moyen qui permet l'influence), bref elle aura dans le domaine de l'expression un rôle qui se surimpose à celui du texte original et mérite de retenir l'attention critique de l'historien de la littérature.

Pour évidentes qu'apparaissent les remarques précédentes, leurs conséquences n'ont pas toujours été perçues, faute d'études précises. Ces études n'existent pas, ou ne possèdent guère la rigueur linguistique nécessaire. Les remarques qui suivent n'auront pas la prétention de fournir des réponses, elles visent seulement à montrer concrètement toute l'étendue du problème en choisissant un cas précis, le rôle parfois fort important joué par

les traducteurs dans les relations littéraires entre la France et les pays anglo-saxons durant la période 1816-1830,¹ qui fut celle de l'établissement de la doctrine romantique. Nous nous sommes limités à l'examen des romans de Walter Scott et de Fenimore Cooper, étude qui nous semble dictée par l'influence tout à fait particulière que ces deux auteurs eurent alors en France.

Il conviendrait, pour justifier par les faits la validité de notre enquête, de prouver que Scott et Cooper ont été lus en traduction et non dans l'original. Si l'on consulte la *Bibliographie de la France*, la *France littéraire* de Quérard, le *Journal de littérature française* et surtout les différents avis et annonces publicitaires paraissant dans la presse de l'époque, on s'aperçoit très vite que, dès 1815, c'est-à-dire après la chute de l'Empire, des éditions anglaises des ouvrages de Scott se répandirent en France. Jointes aux ouvrages importés directement, ces éditions devaient constituer une masse relativement importante et accessible au public soit par achat simple, soit par consultation dans les nombreux "cabinets de lecture" du temps, comme celui de Galignani, de la rue Vivienne. On manque toutefois de statistiques ou de renseignements précis sur la pénétration de ces ouvrages dans le public français: les tirages ne sont pas connus, et comme l'on sait que de nombreux Anglais résidaient alors en France, on ne peut même pas établir avec certitude l'identité de leurs lecteurs. Force est de se limiter à interroger le témoignage des gens de lettres ou écrivains qui, pour l'histoire littéraire, sont les seuls qui comptent réellement.

Comme l'ouvrage déjà cité de Partridge (*The French Romantics' Knowledge of English Literature*) est incomplet à ce sujet, nous reprendrons, à titre d'exemples, l'examen des cas de Hugo et de Balzac, car tous deux ont reconnu leur dette envers la littérature anglaise. Hugo ne savait pas l'anglais et en fait volontiers l'aveu dans sa correspondance.² Cette ignorance est d'ailleurs visible dans son article sur Scott, paru dans *Le Conservateur littéraire* de mai 1820 où, pour citer un extrait d'*Ivanhoë* il ne fait que reprendre et embellir la traduction Defauconpret (il déclare d'ailleurs qu'elle est fort mauvaise). La position de Balzac est identique. Nous lisons, dans son article sur Cooper, paru dans *La Revue parisienne* du 25 juillet 1840: "Je ne sais pas l'anglais, je ne puis juger du style de ces deux beaux génies [Scott et Cooper], heureusement pour nous si différents...."

Si l'on peut ainsi établir que l'ignorance de la langue obligeait certains écrivains à recourir au travail d'un traducteur, il faut également se souvenir que d'autres, qui pouvaient pourtant lire l'original, faisaient souvent de même—par paresse ou par

commodité. La révolte de Stendhal contre ce qu'il appelait "l'indigence des traductions" montre bien qu'il les pratiquait lui-même à l'occasion.

Ainsi, étant donné l'usage important que l'on faisait des traductions, il importe maintenant de voir si elles ont sensiblement déformé les œuvres étrangères: dans ce cas, elles auront joué, dans l'histoire littéraire du dix-neuvième siècle, un rôle non négligeable qui mériterait d'être minutieusement analysé.

Alors qu'auparavant l'attention des traducteurs se portait principalement sur les auteurs de l'antiquité classique, la naissance du cosmopolitisme littéraire au dix-huitième siècle a vu se développer la traduction d'œuvres modernes des littératures étrangères. Dans son étude, *The Eighteenth-Century English Novel in French Translation* (New York, 1936), Harold Wade Streeter remarque que tout le monde s'accordait sur le grand principe: traduire consiste avant tout à adopter les œuvres étrangères au goût français, en modifiant l'œuvre traduite à chaque fois que cela semblera nécessaire.³ C'est ainsi que le traducteur supprimera les passages "ennuyeux," modifiera le ton et parfois le contenu de l'œuvre originale. Quelques voix isolées s'élevaient à la fin du siècle pour protester contre une telle conception, mais celle-ci avait régné de façon ininterrompue et son chef-d'œuvre est resté la traduction de Shakespeare par Le Tourneur (1776/1782). Somme toute, les traductions du dix-huitième siècle n'ont été, en dernière analyse, que de "belles infidèles."

Le changement de sensibilité esthétique au début du dix-neuvième siècle, un goût nouveau pour le particulier et non plus le général, un respect plus grand de l'individualité du génie qui peut briser le formalisme des règles et des genres, vont amener une révolution dans la théorie, puis dans la pratique de la traduction.

Mme de Staël fut l'une des premières à poser le problème en termes nouveaux. Dans un article publié en 1816 et intitulé *De l'esprit des traductions*, elle dénonçait l'école du dix-huitième siècle: "Mais pour tirer de ce travail [la traduction] un véritable avantage, il ne faut pas, comme les Français, donner sa propre couleur à tout ce qu'on traduit... on n'y trouverait pas des aliments nouveaux pour sa pensée, et l'on reverrait toujours le même visage avec des parures à peine différentes."⁴ À vrai dire, Mme de Staël pensait surtout à la traduction de la poésie, et ne cite aucun nom de traducteur français—sauf celui de l'abbé Delille pour sa version des *Géorgiques*. En dépit de cette réserve, l'article manifeste une attitude théorique nouvelle. Désormais on ne transposera plus des pensées étrangères dans un moule français; on devra au contraire maintenir intacte une sensibilité

différente de la sienne et ne plus remodeler le texte sur le lit de Procuste du goût néo-classique. La plus grande qualité sera un respect scrupuleux du fond et de la forme, et le plus grand péché sera l'infidélité à l'original.

Mme de Staël ne faisait, en 1816, qu'énoncer un principe nouveau. Ce principe n'allait pas s'imposer immédiatement et il faudra attendre une quinzaine d'années avant de le voir accepté et surtout appliqué par la majorité des traducteurs. La preuve la plus éclatante que la nouvelle méthode n'était pas universellement reconnue nous est donnée dans la préface de *La Revue britannique* de janvier 1829.⁵ Cette notice voulait que le traducteur gardât une certaine liberté vis-à-vis de son modèle car il n'est "rien au fond de plus infidèle qu'une traduction littérale qui décolore les textes qu'elle reproduit, en faisant disparaître le mouvement et la grâce." Ainsi donc, une revue qui se proposait d'offrir à ses lecteurs des traductions d'articles anglais se montrait-elle disposée à accorder à ses collaborateurs toute liberté d'interprétation et, en fait, ses travaux nous semblent aujourd'hui des adaptations beaucoup plus que des traductions des productions de l'*Edinburgh Review*.

Revenons une année en arrière, et nous trouverons une bien curieuse interprétation de la notion de "traduction littérale" qui cheminait pourtant insidieusement dans les esprits. C'est en 1828—les dates ont ici de l'importance—qu'Émile Deschamps, ce "théoricien du romantisme," selon la formule de Henri Girard, pouvait écrire au sujet des traductions de Shakespeare: "Quoi, dira-t-on encore, faut-il montrer au public français toutes les bouffonneries obscènes ou toutes les froides horreurs qui charmaient les Anglais du temps d'Elisabeth!... Non, certes... Cette épuration... fait nécessairement partie du travail d'un traducteur français qui ne doit pas rejeter ou garder tout ce qu'ont gardé ou rejeté les arrangeurs anglais; mais la traduction n'en sera pas moins littérale, en ce sens, que si elle ne donne pas tout Shakespeare, du moins elle ne contiendra rien qui ne soit de Shakespeare."⁶ Nous voyons que, dans les deux cas, on n'approuvait qu'à demi les principes énoncés par Mme de Staël plus de dix ans auparavant.

C'est probablement vers 1830 que l'on a défini la nature même de la traduction, et ses deux exigences contradictoires: respecter à la fois les particularités de la langue que l'on traduit et les exigences de celle dans laquelle on traduit. On avait jusque là sacrifié l'original, il n'en sera plus de même après 1830. Dans la conclusion de ses *Études sur la traduction de l'anglais* (Paris, 1830), Mme G. M. de Rochmondet nous propose une définition que nous accepterions encore de nos jours: "Il est enfin deux sortes de

traductions: celle qui se borne à faire connaître une langue étrangère dans son génie particulier, c'est la traduction littérale; et celle dont le but est de transporter d'une langue dans l'autre le pensée de l'auteur, pour le faire connaître particulièrement. La meilleure traduction est celle qui remplit le mieux cette dernière condition, en se soumettant autant que possible aux exigences de la première." Mme de Rochmondet joint l'exemple aux préceptes et nous offre une série de textes anglais dont elle propose la traduction. Il faut toutefois remarquer (et ceci montre combien l'ancienne conception gardait encore de vigueur) que, en dépit de ses affirmations selon lesquelles ses traductions sont très—et quelquefois trop—fidèles, elles nous semblent maintenant plus élégantes que précises.

Nous avons proposé l'année 1830 comme marquant ce changement dans la manière de traduire. Tous les témoignages que nous avons recueillis s'accordent sur cette date.⁷ Il est en particulier intéressant de constater que certaines traductions faites avant 1830 durent être recommencées. On sait par exemple que le roman de William Godwin, *Caleb Williams*, fut traduit en français par Jean Cohen peu après sa publication en 1794. Cohen traduisait "librement": il explique dans sa préface à la traduction d'un autre roman de Godwin, *Mandeville* (1818), qu'il y a dans l'anglais "des choses que nous n'avons ni pu ni voulu chercher à rendre en français." Or la traduction de *Caleb Williams* fut recommencée en 1846 par Amédée Pichot qui écrit dans sa préface: "Il nous reste quelques mots à dire sur cette nouvelle traduction de *Caleb Williams*. Il y a *une quinzaine d'années* qu'un éditeur nous confia la révision d'une traduction déjà fort ancienne, où nous rétablîmes d'abord de nombreuses suppressions et entre autres le poétique épisode de l'histoire de Laura.... Mais quand nous voulûmes collationner avec le texte les autres parties du roman, nos corrections devenaient si nombreuses que nous préférions souvent traduire de nouveau. C'est ce travail que nous avons encore une fois refait avec un nouveau soin.... Si cette fidélité littérale nous a permis de respecter la langue française trop souvent sacrifiée par les traducteurs; c'est que le style de Godwin est réellement facile à reproduire." Nous avons souligné dans ce texte l'expression "une quinzaine d'années." La préface ayant été écrite, ainsi que la traduction, en 1846, c'est donc vers 1831 que l'on avait demandé à Pichot de "corriger" la traduction de Cohen.

Un dernier jalon de cette rapide esquisse de l'évolution de l'art de la traduction nous est fourni par Chateaubriand dans son *Essai sur la littérature anglaise* (1836), publié en tête de sa traduction (en prose) du *Paradis perdu* de Milton: "Si je n'avais voulu donner qu'une traduction *élégante du Paradis Perdu*, on m'accordera peut-être assez de

connaissance de l'art pour qu'il ne m'eût pas été impossible d'atteindre la hauteur d'une traduction de cette nature; mais c'est une traduction littérale dans toute la force du terme que j'ai entreprise, une traduction qu'un enfant ou un poète pourront suivre sur le texte, ligne à ligne, mot à mot, comme un dictionnaire ouvert sous leur yeux.... Me serait-il permis d'espérer que si mon essai n'est pas trop malheureux, il pourra amener quelque jour une révolution dans la manière de traduire? Du temps d'Ablancourt,⁸ les traductions s'appelaient de *belles infidèles*; depuis ce temps-là, on a vu beaucoup d'infidèles qui n'étaient pas toujours belles; on en viendra peut-être à trouver que la fidélité, même quand la beauté lui manque, a son prix...."⁹

Ainsi, selon la propre expression de Chateaubriand, il y a eu une "révolution dans la manière de traduire." Traduire ne consiste plus à présenter des idées étrangères habillées à la française—en ne gardant que celles qui ne peuvent pas choquer les habitudes intellectuelles des Français—traduire consiste maintenant à garder l'habit étranger, à ne rien ôter ni changer des idées, et surtout à respecter le goût étranger. Telle nous semble avoir été l'aboutissement d'un long débat qui se situerait durant les années 1816-1830. Ces dates sont approximatives: seule l'étude de l'un des traducteurs les plus célèbres de l'époque nous permettra de les vérifier.

Les traducteurs étaient nombreux au début du dix-neuvième siècle, mais Defauconpret nous semble le plus représentatif car son œuvre s'inscrit dans les limites de l'évolution que nous venons de remarquer: il nous livre sa première traduction en 1816, et sa dernière en 1843. Le nombre de ses contributions est en lui-même impressionnant: plus de cent vingt titres. Toutefois, ce n'est pas seulement par leur quantité que les travaux de Defauconpret méritent notre attention, c'est également par leur qualité. Beaucoup de critiques de l'époque se sont élevés contre ses premières traductions;¹⁰ mais d'autres, plus avertis, ont compris très vite leur importance.¹¹ En dépit des divergences d'opinions, un fait apparaît clairement vers 1830: le succès de Defauconpret éclipse les tentatives de ses rivaux, il est bientôt considéré comme le traducteur attitré des œuvres de Walter Scott et de Fenimore Cooper en France¹² et à l'étranger.¹³ Remarquons enfin que le talent de Defauconpret a reçu l'hommage des plus grands esprits de son temps,¹⁴ et que la postérité a confirmé sa réputation.¹⁵

Nous ne nous intéressons pas ici à la vie de ce notaire qui, à la suite d'une faillite, dut s'exiler en Angleterre où il résida de 1815 à 1840—se livrant au travail de chroniqueur, de traducteur, et essayant même sa plume à divers romans historiques, imités de W. Scott

et de fort peu d'intérêt. Il nous importe davantage de dresser un rapide portrait intellectuel de l'homme. Defauconpret fit de très brillantes études au Collège Mazarin à Paris, où il obtint en 1786 quatre premiers prix au Concours Général et le prix d'honneur de l'Université. Dans un recueil manuscrit et inédit¹⁶ il a reproduit plus tard certaines poésies latines qu'il avait composées sur les bancs du collège, et toute une anthologie de maximes extraites de Juvénal (quatre pages), de Stace (deux pages), de Virgile (trois pages), de Lucain (une page), d'Horace (dix pages), et de Claudien (quatre pages). Lorsqu'on sait qu'il traduisit Martial (œuvre perdue), on s'aperçoit combien la culture classique était profonde et vivante chez lui: de fait, c'est elle qui déterminera sa sensibilité littéraire.

Durant son séjour à Londres, Defauconpret a été mis en contact direct avec la littérature romantique anglaise, dont il donna même des comptes rendus dans ses ouvrages sur la vie et les mœurs à Londres. Plus que ses jugements, ce sont surtout les critères de ces jugements qui éclairent son attitude littéraire. Defauconpret reste classique, et juge en fonction d'un goût qui demeure, au fond, semblable au goût d'un Voltaire au siècle précédent. Il reproche par exemple à Byron son immoralité (ce qui n'est guère étonnant, il suit en cela l'exemple de toutes les revues littéraires anglaises de l'époque), il lui reproche surtout son mélange des tons et son absence de goût.¹⁷ Dans *Londres en 1823* il analyse un drame aujourd'hui peu connu, mais alors fort en vogue, *Caius Gracchus* de Knowles. Dans l'ensemble le ton rappelle la sévérité du vieux Corneille des *Discours* et des *Examens*: "Vous voyez que l'unité de temps n'est guère respectée... celle de lieu n'est pas mieux observée... l'intérêt change même de sujet..." Ainsi, Defauconpret applique à un genre nouveau, le drame, les critères de la tragédie française du dix-septième siècle, et par là, même s'il reconnaît à la pièce quelques beautés passagères, il demeure profondément étranger à son esprit et à sa sensibilité. Tel était le goût de Defauconpret lorsqu'il entreprit de traduire Scott et Cooper, tel il demeurera dans ses lignes générales, en dépit d'une légère évolution qui se fait sentir vers 1825.¹⁸ On comprendra mieux peut-être son mérite de traducteur après avoir dressé ce rapide portrait de l'homme de lettres.

Defauconpret s'est expliqué, au début de sa carrière, sur sa conception de la traduction. On lui avait reproché sa trop grande liberté de méthode dans sa traduction de *Florence Macarthy* de Lady Morgan.¹⁹ Defauconpret releva l'attaque à laquelle il répondit dans une lettre au rédacteur de *Journal des débats*, parue le 3 février 1819:

Londres, 31 janvier 1819.

Monsieur,

Je viens d'apprendre à Londres, où je suis en ce moment, que Lady Morgan a fait annoncer dans plusieurs journaux français, qu'elle *désavoue la traduction* que j'ai fait paraître de son dernier roman intitulé *Florence Macarthy*.

Lady Morgan, bien pénétrée de tout son mérite, croit que ses ouvrages doivent être traduits avec le même respect religieux que ceux d'Horace ou de Tacite? J'ai le malheur de ne pas être tout à fait du même avis. Je crois qu'en faisant passer un *roman* d'une langue dans une autre, le premier devoir d'un traducteur est de le mettre en état de plaire aux nouveaux lecteurs qu'il veut lui procurer. Le goût des Anglais n'est pas toujours conforme au nôtre... J'ai donc supprimé, quelques détails qui auraient pu paraître oiseux à des lecteurs français et j'ai raccourci les portraits de quelques personnages qui ne sont aucunement liés à l'action. Je me suis permis la même liberté à l'égard d'un auteur dont la réputation, n'en déplaît à Lady Morgan, est infiniment au-dessus de la sienne en Angleterre, M. Walter Scott, et la manière dont on a accueilli en France *Les Puritains d'Écosse*, *Rob-Roy*, et tout récemment *La Prison d'Edimbourg*, m'a prouvé que je n'avais pas en tort.

Ce texte est essentiel car il est le seul à notre connaissance où Defauconpret s'explique sur son travail. On y relève tous les traits du goût classique et de l'ancienne école de traduction. Le roman est encore considéré comme un genre inférieur²⁰ et ne vise qu'à plaire au public: il est donc possible et même souhaitable de l'adapter profondément au goût des nouveaux lecteurs. On ne saurait mieux définir l'école contre laquelle s'insurgeait Mme de Staël en 1816.

Le premier ouvrage important que Defauconpret ait traduit a été *Les Puritains d'Écosse (Old Mortality)* de Walter Scott. Le texte original de Scott ne subira pratiquement aucun changement ultérieur, mais il y a, en revanche, deux traductions de Defauconpret: la première en 1817, la seconde en 1835, et les différences entre ces deux versions sont considérables. Ce qui caractérise tout d'abord la première manière de Defauconpret est le très grand nombre d'omissions. Lorsqu'il juge un paragraphe de Scott trop long, il le résume, il l'ampute—parfois même il introduit des points de suspension après sa traduction tronquée (c'est le cas pour le chapitre 16 du tome II). Nous ne donnerons qu'un exemple de ces "résumés":

"In one word, then," answered the spokesman, "we are here with our swords on our thighs, as men that watch in the night. We will take one part and portion together, as brethren in righteousness. Whosoever assails us in our good cause, his blood be on his own head. So return to them that sent thee, and God give them and thee a sight of the evil of your ways!" (Scott, ch. 16)

–Hé bien, en un mot, non! Nous avons pris les armes pour la bonne cause, et nous ne les quitterons que lorsqu'elle aura triomphé par le secours du Très-Haut. (Defauconpret, traduction de 1817)

–Eh bien, en un mot, nous sommes tous ici avec nos épées sur la cuisse, comme des sentinelles vigilantes. Nous avons tous des intérêts communs, comme des frères unis par la justice, quiconque nous attaquera dans notre bonne cause.... eh bien que son sang retombe sur sa tête. Retourne vers ceux qui t'ont envoyé. Puisse Dieu vous éclairer sur vos mauvaises voies! (Defauconpret, traduction de 1835)

Ces abréviations du texte anglais ne correspondent pas toujours aux passages jugés "ennuyeux." Elles proviennent souvent d'un désir de changer le ton du récit et sont alors une conséquence de la règle de la bienséance. Voici par exemple la description particulièrement réaliste d'un combat: "the deadly clasp in which they rolled together on the ground, tearing, struggling and foaming, with the inveteracy of thorough-bred bulldogs" (Scott, ch. 16). En 1817, Defauconpret ne parle que de deux combattants "qui maintenant cherchaient réciproquement à s'étouffer." La traduction de 1835 est bien meilleure, puisqu'elle nous dépeint les deux hommes "qui, l'écume à la bouche, cherchaient à se déclarer et à s'étouffer, avec la rage de deux boules-dogues dressés au combat."

Les libertés que Defauconpret prend envers le texte original ne sont pas toujours d'ordre restrictif. Il s'accorde des licences plus hardies lorsqu'il entreprend de corriger et d'embellir le roman de Scott. On sait par exemple que l'un des procédés de Scott—procédé dont abuseront ses imitateurs, et en particulier Cooper—était de dépeindre un personnage comique par la répétition d'un même trait de caractère, d'un même geste, ou d'une même phrase. Il y a dans ce roman un tel type de personnage, Lady Margaret Bellenden. Cette vieille dame avait connu avant son veuvage des jours meilleurs et est restée figée dans ses souvenirs. Elle se plaît dans le roman à évoquer à tout propos la visite royale que Charles II lui avait rendue dans son château de Tillietudlem. Au chapitre 19, elle évoque devant le

major Bellenden ses anciens droits seigneuriaux et, à la fin de sa tirade, Defauconpret lui prête ces paroles: "Je suis persuadée, que le roi lui-même, lorsqu'il est venu...." Cet additif, retranché de l'édition de 1835, montre que le traducteur n'hésitait pas en 1817 à recomposer et à remanier le texte original.

Les altérations ne portent pas seulement sur des mots ou des paragraphes, ajoutés ou retranchés. Defauconpret change même l'ordre des événements pour le rendre, sans doute, plus dramatique. Cette dernière opération peut déplacer des chapitres entiers. Alors que chez Scott nous avons les chapitres 18, 19, 20, 21, 22 dans cet ordre, Defauconpret a composé un arrangement nouveau: 18, 21, 19, 20, 22. Tantôt il veut retrouver l'ordre chronologique et supprimer un retour en arrière, tantôt au contraire il introduit ce dernier procédé pour créer une progression dramatique nouvelle.

Les transformations que nous avons révélées jusqu'ici étaient toutes d'ordre littéraire, et visaient à adapter le roman de Scott au goût français. Il est une seconde sorte de modifications qui portent sur la substance même de l'œuvre et par lesquelles le traducteur substitue parfois ses propres idées à celles de l'auteur. Ce sont les problèmes religieux évoqués dans le roman qui avaient retenu l'attention de Defauconpret: n'a-t-il pas changé le titre *Old Mortality* qui devient, avec un certain bonheur d'ailleurs, *Les Puritains d'Écosse*. Catholique convaincu, Defauconpret introduit parfois des développements religieux qui lui sont propres.²¹ À d'autres moments il omet des arguments favorables aux puritains. La traduction devenait trop souvent, en 1817, prétexte à Defauconpret pour exposer sa propre hantise des guerres civiles et religieuses et sa haine du fanatisme. La version de 1835 supprime toutes ces intrusions du traducteur.

Cette analyse des *Puritains d'Écosse* nous a donc montré que si, en 1817, Defauconpret appartenait encore à l'ancienne école (qui voulait forcer le texte anglais dans un moule classique et soumettre les idées mêmes de l'auteur à celles du traducteur), en revanche le texte de 1835 appartient à la nouvelle école de traduction issue du romantisme, qui admet le goût étranger pour lui-même, et s'efforce de restituer l'original aussi fidèlement que possible. Il y a bien révolution et non simplement évolution entre les deux manières.

Nous avons déjà remarqué (voir n. 15) que *Ivanhoë* fut le plus grand succès de la carrière de Defauconpret: sa traduction s'est imposée sur le marché, et n'a jamais été éclipsée par les tentatives rivales, contemporaines ou postérieures. *Ivanhoë* n'est peut-être plus considéré par la critique anglaise contemporaine comme l'œuvre la plus importante

de Scott, mais c'était celle que préféraient les lecteurs français de la Restauration, car elle s'inscrivait dans le courant de renouveau d'intérêt pour le Moyen Âge dont elle offrait un tableau romancé. Defauconpret publia sa première traduction en 1820, et la version définitive en 1826. Notons que les retouches apportées à la seconde version sont assez minces: introduction de nombreuses notes du traducteur pour expliquer certaines allusions historiques, améliorations de détail en comblant la plupart des omissions de la première version, suppression de la majorité des adjectifs ajoutés de façon très libérale en 1820. Mais l'esprit de la traduction reste le même, et nous considérerons ici la version de 1826 en remarquant que Defauconpret a opéré sa "révolution" dans l'art de traduire dès les années 1820-1825, ce qui se situe bien à l'intérieur des limites 1816-1830 que nous avons assignées à ce mouvement.

Étant donné que la traduction suit fidèlement l'original (Defauconpret ne se permet plus, comme il l'avait fait en 1817 avec *Les Puritains d'Écosse* d'omettre des scènes, d'ajouter des paragraphes ou de perturber l'ordre dramatique des événements), les qualités de structure de l'œuvre de Scott sont reproduites en français. On retrouve dans la traduction la même technique générale du roman, la même façon de camper les personnages, le même goût pour la composition de "scènes" dramatiques, le même abus des dialogues parfois trop longs. Les seuls apports de Defauconpret viennent préciser la suite logique des événements, comme cette phrase du chapitre 52 (qui n'existe pas chez Scott): "En parlant ainsi, il [Athelstane] s'approche d'une table qui était dressée dans cette salle, et couverte de toutes sortes de rafraîchissements." Le lecteur ne sera plus étonné de voir, quelques instants plus tard, Athelstane satisfaire aux exigences d'un appétit redoutable. Les additions de ce genre, et il faut remarquer qu'elles sont relativement rares, ont toujours une nature explicative et leur fonction est de corriger les invraisemblances que l'on trouve dans les intrigues de Scott.

C'est au niveau du style que la présence du traducteur se fait généralement le plus sentir. *Ivanhoë* ne fait pas exception à la règle, mais il se produit ici un phénomène tout à fait curieux, en ceci que le style de Defauconpret est en harmonie parfaite avec ce que l'on dénomme souvent le "style anglais" de Scott (par opposition au "style écossais"²² des romans où il peut employer les dialectes qu'il connaissait). Le style "anglais" sévit particulièrement dans *Ivanhoë* où l'auteur accumule les archaïsmes, a recours à de longues phrases à la syntaxe embrouillée et charge son vocabulaire de latinismes parfois malheureux. Dans la mesure où la langue néo-classique de Defauconpret était, en 1820,

en passe de devenir archaïque, elle constituait donc la transposition linguistique idéale du texte de Scott; dans la mesure où sa syntaxe était latine, elle obéissait aux mêmes règles que la syntaxe de l'anglais, et en fait on trouve un parallélisme frappant entre le caractère périodique des phrases chez Scott et Defauconpret. Ajoutons seulement que Defauconpret a souvent corrigé avec bonheur le style de Scott, et notamment dans les portraits physiques des personnages. Citons par exemple le portrait de Lady Rowena:

Her complexion was exquisitely fair, but the whole cast of her head and features prevented the insipidity which sometimes attaches to fair beauties. (Scott, ch. 4)

Son teint était d'une blancheur éblouissante, mais la noblesse de tous ses traits préservait sa physionomie de la fadeur qui résulte fréquemment de cet avantage. (Defauconpret)

Certes la traduction interprète, ajoutant une explication ("la noblesse des traits"), mais la tournure de la phrase, le vocabulaire classique ("cet avantage"), rendent à merveille les intentions de Scott. Defauconpret recule parfois devant l'incongruité de certaines images, comme celle qui se présente dans la suite du portrait de Lady Rowena:

Her clear blue eye, which sat enshrined beneath a graceful eyebrow of brown, sufficiently marked to give expression to the forehead, seemed capable to kindle as well as to melt, to command as well as to beseech. (Scott)

Ses beaux yeux bleus, surmontés de sourcils châtain, bien arqués, semblaient formés pour enflammer comme pour attendrir, pour ordonner comme pour supplier. (Defauconpret)

Le recours à l'épithète de nature ("ses beaux yeux"), le fait de ne pas traduire une image qui lui semblait osée ("which sat enshrined"), l'omission enfin de toute une remarque jugée inutile ("sufficiently marked to give expression to the forehead") sont rachetés par l'élégance du style: la "belle infidèle" de Defauconpret rivalise ici avec l'original.

Le seul domaine où les corrections de Defauconpret se révèlent dangereuses est malheureusement le cœur même de l'œuvre, ce que l'on désigne du terme de "couleur locale"—c'est-à-dire la peinture minutieuse des faits historiques ou des mœurs de l'époque. Non que le vocabulaire ou la connaissance de l'anglais aient été chez Defauconpret inférieurs à la tâche: ses erreurs sont volontaires et proviennent de ce que nous avons appelé son goût néo-classique. C'est ainsi qu'il rend mal le conflit des civilisations que Scott avait introduit dans son roman. Les Saxons de Defauconpret sont plus civilisés, plus raffinés que leurs modèles. Voici par exemple la description des deux tables dans la salle

du château de Cédric:

a table. . . was placed across the platform... from the middle of which ran the longer and lower board, at which the domestics and inferior persons fed... (Scott)
et du milieu de cette table en partait une plus longue, plus étroite, moins somptueusement décorée, où se plaçaient pour prendre leurs repas les inférieurs et les domestiques de la maison.... (Defauconpret)

La table basse de Scott est devenue simplement "étroite." Voulant toutefois marquer qu'elle était inférieure en dignité, Defauconpret invente un détail ("moins somptueusement" parée) que s'accorde mal avec les habitudes austères et la simplicité patriarcale des mœurs au château de Cédric le Saxon.

De même, dès qu'une image classique apparaît à son esprit, Defauconpret la substitue à celle du texte, transformant ainsi en lieux communs une remarque originale—comme cette évocation nostalgique par Cédric des hauts faits de ses ancêtres:

Ay, that a day of cleaving of shields, when a hundred banners were bent forward over the heads of the valiants, and blood flowed round like water, and death was held better than flight. (Scott, ch. 5)

Oui, ce fut une mémorable levée de boucliers. Cent bannières flottaient sur la tête des braves; des ruisseaux de sang coulaient de toutes parts, et la mort paraissait préférable à la fuite. (Defauconpret)

Tous les clichés du français (une "levée de boucliers," les bannières qui "flottaient," les "ruisseaux de sang") ont perdu le caractère dynamique des images de Scott.

Pour le plus grand malheur du roman historique en France, Defauconpret s'est imposé comme le traducteur de Walter Scott car ses qualités s'adaptèrent parfaitement au talent et aux limites de l'Écossais. *Ivanhoë* a été néfaste par son succès même, car Defauconpret y a accentué certaines tendances dangereuses de Scott: goût du romanesque et simplification des héros et héroïnes qui deviennent vite des types, importance de l'intrigue et de l'enchaînement dramatique des événements au détriment de la peinture des mœurs ou des caractères; langue artificielle manquant de précision et d'objectivité. Nous pouvons suggérer les hypothèses suivantes qu'il importerait de vérifier minutieusement.

1. Les romans "anglais" de Scott ont eu en France un succès plus considérable car Defauconpret était plus apte à les traduire que les romans "écossais."
2. Ces romans sont plus artificiels dans leur présentation des faits historiques et dans leur style et Defauconpret n'a fait qu'accentuer ces deux aspects.

3. Le roman historique français n'a pas toujours su éviter les deux écueils du romanesque ou du roman de pure intrigue. À cet égard, il faudra le génie poétique d'un Hugo pour lever l'hypothèque Scott-Defauconpret et nous offrir ce qui est peut-être la production la plus originale du genre en France, *Notre-Dame de Paris*.

Après le nom de Scott, c'est certainement celui de Fenimore Cooper que l'on associe à Defauconpret car, ici encore, ses traductions ont fait autorité. Deux ouvrages se sont attachés à l'étude de Defauconpret, traducteur de Cooper: Margaret Murray Gibb (*Le Roman de Bas-de-Cuir*, 1927) constate que Defauconpret a sensiblement amélioré le style de Cooper en le rendant plus clair et plus simple; au contraire, Marcel Clavel dans *Fenimore Cooper, sa vie et son œuvre* (1938) condamne une traduction hâtive qui vient tronquer l'original. Malheureusement ces deux études se bornent à porter un jugement de valeur, à distribuer l'éloge ou le blâme selon que l'on part d'une certaine conception du style de Cooper (Gibb: Cooper écrivait mal), ou d'une certaine conception de la traduction (Clavel: la traduction sera jugée fautive dès qu'elle s'éloigne de l'original). Nulle part il n'est question de l'importance de Defauconpret, c'est-à-dire de l'influence que ses changements aux textes anglais ont pu avoir sur la fortune littéraire de Cooper en France. C'est à cette question que nous allons nous intéresser, en analysant la traduction d'un roman maritime de Cooper, *Le Pilote*.

De même que pour la majorité de ses traductions, nous possédons deux versions du *Pilote*, la première de 1824 et la seconde de 1835. Les différences entre les deux textes sont très réduites, ce qui montre ici encore que Defauconpret a été l'un des pionniers de la traduction moderne. Les citations que nous ferons seront extraites du texte de 1824.

Étant donné le genre particulier de ce roman, nous nous sommes attachés tout d'abord à vérifier l'exactitude dans la traduction des termes du vocabulaire maritime. Certes, on peut relever quelques erreurs techniques: ainsi the "best bower" (la grosse ancre de bossoir) devient "la seconde ancre" (ch. 5), "the captain bending from the rigging" (se penchant dans les agrès) est traduit par "tout occupé qu'il était de veiller à la soude," le verbe "to round to" (mettre en panne) devient "hâler," et "the quarter deck" (le gaillard d'arrière) est changé en "pont."

Ces erreurs techniques sont souvent le fait d'omissions: la "coque longue et noire" devient par exemple "le corps du bâtiment." Parfois même le souci d'introduire en français des termes de marine a amené Defauconpret à commettre des erreurs ridicules. Voici le mouvement d'un navire dans la tempête:

Along this narrow path the vessel moved more heavily than before, being brought so near the wind as to keep her sails touching. (Cooper, ch. 5)

C'était le long de cet étroit sentier que le vaisseau s'avancait plus pesamment qu'auparavant, et pinçant assez le vent pour empêcher ses voiles de fasier.

(Defauconpret)

En anglais, le navire qui court dans le vent, ou qui pince le vent, voit ses voiles se toucher sous la pression de l'air. Le verbe "fasier," qui indique qu'une voile flotte légèrement lorsqu'elle ne reçoit plus le vent lors d'une manœuvre, est par conséquent tout à fait impropre ici.

Notre propos n'est pas de dresser une liste de ce genre d'erreurs, il faut au contraire reconnaître qu'elles sont relativement rares et que les termes techniques sont en général bien traduits.²³ En revanche la traduction nous semble très faible lorsqu'il s'agit de peindre un tableau, de rendre une scène de la vie en mer. Dans ce cas nous rencontrons beaucoup d'omissions, d'imperfections, d'altérations du texte. Les détails descriptifs, les mouvements en particulier, sont mal rendus: "as the little vessel rolled amid the seas" n'a pas le même sens que "suivant que le petit navire était incliné" (ch. 6). On ne se rend pas bien compte en français de la violence de la tempête qui fait rage du chapitre 4 au chapitre 6. Ce qui fait le plus défaut, c'est cette vie même que Cooper prête à la mer et aux protagonistes du drame en mer (et le navire fait certainement partie de ces derniers). Voici comment Cooper dépeint le mouvement du bateau qui s'enfonce dans la houle et se redresse:

At times, she was completely hid from view, when the faint lines of her raking masts would be again discovered, issuing, as it were, from the ocean, and continuing to ascend, until the hull itself would appear, thrusting its bows into the air, surrounded by foam, and apparently ready to take its flight into another element. (ch. 6)

Quelquefois il disparaissait entièrement, et quand il se montrait de nouveau, on voyait d'abord ses grands mâts qui semblaient sortir du sein des mers, et qui continuaient à monter jusqu'à ce que le corps du vaisseau reparût, entouré d'écume et paraissant prêt à prendre son vol dans un autre élément.

(Defauconpret)

Tous les mouvements, ou presque, sont mal traduits. En anglais, on distingue à peine la ligne des mâts inclinés par la tempête; cette image est perdue en français. La coque elle-

même apparaît chez Cooper, le vaisseau projette son étrave dans les airs: tout cela manque chez Defauconpret. Nous avouons ne pas aimer ici l'expression néo-classique "sortir du sein des mers," qui n'est pas dans le ton précis et réaliste du passage. La description de l'*Ariel* au milieu de la tempête est donc beaucoup plus statique en français, et beaucoup moins directe qu'en anglais: "her low decks were perpetually washed by the heavy seas that dashed against her frail sides as she tossed and rolled in the hollow of the waves" donne une impression fort différente de "son pont fort bas était continuellement balayé par les vagues toutes les fois qu'elles s'élevaient à une certaine hauteur."

Il est un autre aspect de la vie maritime auquel Defauconpret ne rend pas toujours justice: la vie des marins à bord de l'*Ariel*. Leur langage imagé souffre considérablement lorsqu'il passe en français. Deux exemples suffiront à illustrer cette faiblesse.

"Her reputation needs no shield, Mr. Griffith," cried her lover; "tis as spotless as the canvas above your head...." (Cooper, ch. 6)

"À sa réputation! monsieur Griffith, s'écria Barnstable avec chaleur; qu'a-t-elle à craindre? Elle est sans tâche et à l'abri de toute attaque." (Defauconpret)

De même, un capitaine de schooner parle en ces termes de l'expédition terrestre qu'il va tenter: "there are so many tacks in such a chase, when one has time to breathe." Defauconpret supprime l'image (courir des bordées) et écrit simplement: "mais dans une pareille chasse, nous aurons le temps de respirer."

On ne peut qu'être d'accord avec Eugène Sue qui, dans sa préface à *Plik et Plok* (1831), s'indigne contre les traductions de Defauconpret: "Cooper dans ses admirables romans a peint cet homme [le marin] d'une manière aussi large que pittoresque.... En français, ce style est dépouillé de sa merveilleuse concision. Nous admirons bien encore les grands traits qui distinguent ce talent vraiment neuf; mais les nuances, les couleurs locales, la précieuse naïveté des idiomes, échappent à ceux qui ne peuvent pas lire en anglais ces pages merveilleuses." L'indignation de Eugène Sue est justifiée, car l'influence de Cooper (trop souvent lu en traduction) a été grande sur le développement du roman maritime en France.²⁴ Les traductions de Defauconpret se lisent facilement, et le sens dramatique des récits de Cooper est en général bien rendu. Malheureusement la mer et les marins sont dépouillés de leur personnalité, et le roman se résume à l'intrigue.

Il est intéressant de constater, comme l'a fait Georgette Camille Bosset dans *Fenimore Cooper et le roman d'aventure en France vers 1830* (Paris, 1928), que le roman maritime va vite se pervertir en France en roman d'aventure. Malheureusement

l'analyse de Mlle Bosset s'arrête aux constatations, sans poser la question de l'influence de la traduction. Il semble en effet que si Cooper a eu une influence plus positive sur Melville ou sur Conrad par exemple,²⁵ c'est que ces deux romanciers ont eu avec lui un contact direct. Defauconpret semble bien avoir déformé le roman maritime en flattant chez ses lecteurs français le goût de l'aventure en mer au détriment du goût de la mer ou de la vie en mer, ce qui est différent.

Nous voulions, dans cette étude, souligner deux faits. Tout d'abord, l'art de la traduction a été totalement rénové sous l'influence de la sensibilité littéraire nouvelle issue du romantisme, entre les années 1816 et 1830. Cependant, les traductions de cette époque restent très différentes des œuvres traduites, et ont par là même joué un rôle plus important que celui qui leur est généralement reconnu dans l'histoire littéraire.

Defauconpret, le traducteur le plus prolifique et aussi le plus populaire du temps, nous a permis de vérifier ces deux constatations. Afin d'illustrer l'évolution de sa technique nous avons dressé un tableau statistique des principales erreurs relevées sur un même nombre de pages de traductions arrangées selon l'ordre chronologique. Nous avons ajouté les chiffres pour la traduction de *Tom Jones* (version de 1835): cela nous permettra quelques comparaisons.

	<i>Les Puritains d'Écosse</i> 1817	<i>Le Pilote</i> 1824	<i>Ivanhoë</i> 1826	<i>Tom Jones</i> 1835
Contresens (erreurs d'interprétation)	14	7	2	1
Faux-sens (erreurs de langue)	52	73	42	20
Expressions mal rendues	40	25	31	12
Omissions de mots	154	170	115	50
Omissions de para- graphes 1-3 lignes	160	3	19	20
Omissions de para- graphes 4 lignes ou plus	44	0	0	0
Additions au texte	30	15	22	4

Nous remarquons les caractéristiques suivantes: (a) les premières traductions (avant 1820) étaient assez mauvaises, le nombre de fautes de langue y est considérable; (b) ces premières traductions étaient peu fidèles à l'esprit du texte; le fait important ici est le nombre fort élevé d'omissions de paragraphes; (c) la meilleure période se situe après 1824-1825; Defauconpret est alors maître de sa manière; (d) la meilleure de toutes ses traductions est celle de *Tom Jones*; Defauconpret, lui-même esprit du dix-huitième siècle se sentait beaucoup plus proche de ce roman que des romans romantiques.

Il semble donc acquis que Defauconpret a profondément modifié son art de traduire vers 1820 (il est même un précurseur, puisque nous avons situé fort approximativement cette évolution entre les années 1816 et 1830). Il nous paraît également évident que, même dans ses meilleures traductions, il a apporté des changements importants aux romans de Scott ou de Cooper.

Ces changements ont joué un rôle littéraire non négligeable. Dans la mesure où elle a souvent lu les œuvres étrangères en traductions, la génération romantique n'a suivi qu'à moitié les préceptes du *Mercure du dix-neuvième siècle* qui, dans le prospectus de son premier numéro (1823), recommandait de s'instruire à l'école de l'étranger pour faire des "comparaisons... dont sortira pour la France une littérature nouvelle." Le recours aux traductions a été en fait un frein à la propagation d'une sensibilité nouvelle. Il est intéressant de constater que l'influence étrangère a été la plus profonde sur les auteurs qui avaient une connaissance personnelle des textes anglais ou allemands (nous pensons à Nodier, à Nerval, ou même, plus tard, à Baudelaire). Les traducteurs, par leur fidélité au goût néo-classique, à la clarté intellectuelle et au rationalisme, ont souvent faussé les ouvrages qu'ils mettaient à la portée du public français. Il semble que ce rôle des traductions n'ait pas encore été suffisamment éclairci: il conviendrait par exemple d'étudier non pas l'influence des romans historiques de Scott sur l'art de Balzac, mais l'influence des traductions de ces romans. Et l'on trouverait probablement Defauconpret sur le chemin qui mène des *Waverly Novels* aux *Chouans*.

Notes

¹ Date de la première traduction d'un roman de W. Scott en français: 1816. il s'agit de la traduction de *Guy Mannering* par Joseph Martin, publiée le 30 mars 1816.

² Voir lettre du 19 avril 1852 à sa femme, et celle du 22 novembre 1868 à François Morand (lettres citées par Henri François Bauër dans *Les "Ballades" de Victor Hugo*, Paris, 1936, p. 35).

³ Voir également Constance Birt West, "La Théorie de la traduction au dix-huitième siècle," *Revue de littérature comparée* (1932). Pour la période précédente, voir en particulier Thomas R. Steiner, "Precursors to Dryden: English and French Theories of Translation in the Seventeenth Century," *Comparative Literature Studies*, 7 (1970), 50-81.

⁴ Article publié dans un journal italien, non identifié, puis inclus dans les *Œuvres complètes* (Paris, 1821), XVIII, 387-399.

⁵ Nous devons cette citation à Kathleen Jones, dans son livre *La "Revue britannique": Son histoire et son action litt1-riare (1825-1840)* (Paris, 1939). Aux pages 75-78, on trouvera reproduites certaines remarques techniques des traducteurs de la *Revue*, qui confirment et précisent cette remarque générale.

⁶ Émile Deschamps, dans *La Préface des Études françaises et étrangères d'Émile Deschamps*, introd. Et notes par Henri Girard (Paris, 1923), pp. 49-50.

⁷ Précisons que nous parlons ici de l'évolution dans la traduction des œuvres littéraires, et en particulier des romans anglo-saxons. La traduction d'articles de revues restera encore fort "libre" pendant un certain temps. C'est ainsi que Philarète Chasles, angliciste distingué, qui fut chargé de 1830 à 1835 de la partie littéraire de la *Revue britannique*, résumait en quelques lignes certaines pages de l'*Edinburgh Review*, ou interprétait, faussait, et changeait l'esprit des articles anglais qu'il traduisait. Voir à ce sujet: Jones, *La "Revue britannique."* Il semble donc que c'est bien en fonction d'un jugement *esthétique*—respecter la valeur littéraire d'un texte—que la traduction s'est voulue de plus en plus fidèle.

⁸ L'un des plus célèbres traducteurs du dix-septième siècle.

⁹ La tentative de Chateaubriand a beaucoup de mérites, même si elle ne restitue pas toujours la majestueuse beauté du poème anglais. Les traductions de poésie sont généralement beaucoup plus soignées et précises que celles de romans—auxquelles nous nous intéressons ici.

¹⁰ Voir l'article de Étienne de Jouy dans la *Minerve française* de janvier 1819 sur la traduction de *Florence Macarthy* de Lady Morgan. Dans le *Journal des débats* du 17 avril 1820, et dans le *Conservateur littéraire* de mai 1820, on relève des attaques parfois vives contre la traduction d'*Ivanhoë* par Defauconpret. Citons surtout la lettre de Stendhal du 12 février 1823 où il critique toutes les traductions françaises des romans de Scott. La presse française dans son ensemble fut peu favorable aux traducteurs jusqu'aux environs de 1830.

¹¹ Amédée Pichot, lui-même traducteur de talent, rend justice à Defauconpret dans son *Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Écosse* (Paris, 1825), III, 288.

¹² Voir la *Journal des débats* du 12 août 1834, et surtout le *Siècle* du 20 mai 1830 ("Deux millions de volumes des divers ouvrages de Walter Scott traduits par M. Defauconpret, répandus aujourd'hui dans le public, témoigneraient de son adoption... si l'approbation

hautement proclamée de l'auteur lui-même... n'avaient à l'avance justifié l'espèce d'exclusion dont furent frappées quelques tentatives de traductions rivales").

¹³ Paul Van Tieghem, dans *Le Romantisme dans la littérature européenne* (Paris, 1948), indique que toute la série des romans historiques de Scott fut "traduite en espagnol, sur le français de Defauconpret, à partir de 1830." Vladimir Nabokov écrivait d'autre part en 1959 que les Russes lisaient souvent les ouvrages anglais dans les traductions françaises; par conséquent, Shakespeare est en fait Letourneur, Byron et Moore sont Pichot et Scott est Defauconpret" (*On Translation*, ed. Reuben Arthur Brower, Harvard Studies in Comparative Literature, Cambridge, Mass., 1959).

¹⁴ Chateaubriand lui emprunte un large extrait de la traduction d'un récit de voyage du capitaine Ross, dans son *Essai sur la littérature anglaise*, alors qu'il préfère traduire lui-même les autres textes anglais cités.

¹⁵ La comparaison des diverses traductions d'*Ivanhoë* offrirait une étude intéressante. Montémont s'inspire (en 1829 et en 1835) du texte de Defauconpret (celui de 1826) jusqu'à le plagier. Alexandre Dumas père (en 1863) s'éloigne de Defauconpret mais sa traduction fourmille de contresens. Paul Louisy en 1880 n'a guère fait qu'améliorer Defauconpret auquel il "emprunte" de très nombreux passages. Notons encore que la Nouvelle Revue Française, dans sa récente édition de *Tom Jones* de Fielding, ne fait que reprendre textuellement la version Defauconpret.

¹⁶ Les *Mélanges*, possession actuelle de la famille—qui nous a très aimablement autorisé à consulter et à utiliser ce document.

¹⁷ Voir son analyse de *Don Juan dans Londres en 1819, ou Recueil de lettres sur la politique, la littérature et les mœurs, écrites de Londres dans le cours d'année 1819* (Paris, 1820).

¹⁸ On note, dans les recueils relatifs à la vie anglaise, un goût plus vif pour le pittoresque, le naturel (jardins à l'anglaise par exemple). On peut également consulter l'article, "Shakespeare," dû à Defauconpret, dans le *Dictionnaire historique ou biographie universelle classique* du général Charles Théodore Beauvais, qui parut de 1826 à 1829.

¹⁹ Voir la *Minerve française* de janvier 1819. Étienne de Jouy y qualifie Defauconpret de "traducteur à la toise."

²⁰ Cf. *Londres en 1819*: de toutes les branches de la littérature, le roman est "la plus futile sans doute, mais aussi la plus fertile en Angleterre."

²¹ En particulier au chapitre 6 où il dénonce les excès du fanatisme des protestants. On ne peut que songer ici au même penchant qui permettait à Voltaire de placer dans sa célèbre traduction du monologue d'*Hamlet* une attaque contre le clergé: "Eh, qui pourrait sans toi supporter cette vie/De nos prêtres menteurs bénir l'hypocrisie..." (*Lettres philosophiques*, lettre 18).

²² Au sujet de cette distinction, voir par exemple John Lauber, *Sir Walter Scott* (New York, 1966).

²³ Nous avons eu entre les mains une lettre manuscrite de Cooper, où celui-ci explique à Defauconpret le sens de certains termes de marine. Une autre lettre de Cooper était adressée à Defauconpret père et fils. On sait que Charles-Auguste a collaboré à certaines

traductions de son père, surtout vers la fin. On peut d'ailleurs relever d'étranges erreurs à certains passages de la traduction du *Pilote*. Si l'on en croit Marcel Clavel, dans *Fenimore Cooper and His Critics* (Aix-en-Provence, 1938), la version française parut trois mois seulement après la première publication du roman, en anglais, à New York. Nous pensons que Defauconpret père a traduit une moitié environ de l'ouvrage (surtout la partie maritime à laquelle nous nous intéressons ici) et que le reste fut un travail d'atelier dirigé par son fils: notre conviction repose sur des critères internes de style et de connaissance de l'anglais. Nous n'analyserons par conséquent ici que les scènes proprement maritimes du roman.

²⁴ Sainte-Beuve voit dans *Le Pilote* l'une des œuvres qui inspirèrent à Eugène Sue le goût du roman maritime, voir *Portraits contemporains* (Paris, 1870), III, 90.

²⁵ Voir à ce sujet, Thomas Philbrick, *James Fenimore Cooper and the Development of American Sea Fiction* (Cambridge, Mass., 1961).

Source: *Comparative Literature Studies*, vol. 8, 1971, p. 224-244.